

Cuestiones de estilo. Definiciones sobre el concepto de estilo cinematográfico en el cine de autor

Marcos Tabarrozzi

Breve introducción

Las consideraciones de la presente ponencia son parte de un informe de avance de la beca “Estilo cinematográfico e identidad cultural en el cine de Alejandro Agresti, Leonardo Favio, Fernando Solanas y Leopoldo Torre Nilsson”, desarrollada en el seno de la Universidad Nacional de La Plata. En dicho trabajo se pretende establecer ciertos vínculos entre lineamientos referidos al concepto de estilo cinematográfico y la constitución de significados como identidad, sociedad y cultura.

Esta ponencia pretende, por lo tanto, proponer un modelo de lectura posible acerca de estas cuestiones, siendo el eje del debate las posiciones de la Política de Autores de *Cahiers du Cinéma* y los problemas de la apropiación del concepto de autor en América Latina.

1. Estilo: un recorrido textual

El concepto de estilo es, sin duda, uno de los más problemáticos de la historia del arte occidental. En su acepción moderna surge durante el siglo XIX, derivado de la voz latina *stylus*, y de él afirma el “*Diccionario de Lectura y términos afines*” que “(...) resulta demasiado impreciso y evanescente”. Avala también esta idea el señor Salvat en su famoso diccionario enciclopédico, diciendo que la idea de estilo “(...) es relativamente moderna (su popularidad quizá no sea anterior al pasado siglo) y de ella se ha abusado, y abusa, hasta la extravagancia”. Para Greimas y Courtés “(...) el término estilo proviene de la crítica literaria y es difícil, si no imposible, dar una definición semiótica de él”. La definición más habitual puede ser resumida por Hartmann. Desde la etimología de la palabra –la voz *stylus*, que quiere decir cincel– Hartmann define estilo como forma de expresión, de un artista, época o pueblo. La vinculación con el cincel remitiría a “(...) la manera de manejarlo, o sea, la forma de expresión de un autor, lo que hay de común en sus obras, de la misma manera que hablamos de su **pluma**”.¹

Sin embargo, a partir de los años 70 se va haciendo cada vez más complejo hablar de “estilo personal”. Si la concepción de sujeto luego de Foucault o Derrida se problematiza, la postulación de una figura biográfica “todopoderosa” detrás de la obra artística no puede ser menos que revisable.

La creciente constitución de conceptos como “función narrativa”, “estrategias discursivas”, “lugar de la enunciación” o “proceso de producción de sentido”, entre muchos otros, indica esta crisis profunda del lugar tradicional del artista como productor de discurso formal.

Fredric Jameson ha señalado la imposibilidad de asentir hoy a la idea de un estilo personal tal como es concebido por el modernismo ya que, la cultura posmoderna propone el fin del ego burgués y el sujeto centrado de la modernidad y, por tanto, la eliminación del estilo personal, concebido como propio de un sujeto que era un “(...) recipiente monádico, en cuyo interior hay sentimientos que se expresan mediante su proyección hacia el exterior”.² Posteriores consideraciones sobre las prácticas artísticas del pastiche y del simulacro en el arte contemporáneo, nos hacen entender que en esta concepción, el estilo personal persiste de modo muy vivo como espacio de alusiones intertextuales, de parodias vacías de otros textos y estilos autorales

¹ HARTMANN, K. D.: *Historia de los estilos artísticos*, Barcelona, Editorial Labor, 1948, pp. 8-9.

² JAMESON, Fredric: *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991, p. 31.

modernos; tal como lo han intentado una serie de estilos llamados posmodernistas.³ Es decir, como intervención sin ánimos de originalidad (en el sentido moderno) pero activa en cuanto a la configuración de sentidos por medio de las resignificaciones y reformulaciones de las formas del pasado.

Para el estructuralismo, las teorías posmarxistas y la semiótica, resolver la encrucijada entre producción personal, discurso social, tradición cultural y lectura histórica de la obra ha sido una tarea constante.

La definición de estilo como modo de formar que propone Umberto Eco es uno de los derroteros de la semiótica. Enmarcado en la teoría de la formatividad de Luigi Pareyson, la vía sería entender que "(...) el proceso de formación y la personalidad del formador coinciden en el tejido de la obra sólo como estilo (...) la forma se comunica, pero es en sí misma, el artista hecho estilo"⁴ El estilo sigue siendo, no obstante, apenas un nexo visible entre el artista y la *transmisión* de la forma. Entonces, ¿qué comunica concretamente un artista hecho estilo? Según Oscar Steimberg, "(...) un conjunto de rasgos que por su repetición y su remisión a modalidades de producción características, permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no, al mismo medio, lenguaje o género".⁵

Para el análisis, construcción crítica y determinación de un "estilo de autor" se trata de atender a las constantes en el uso de ciertos rasgos a lo largo de un corpus de obras, no en un nivel horizontal sino en función de una disposición u organización interna, visible como estrategia de la obra, y que opera en niveles o jerarquías de significación. Ahora bien, esta misma idea aparece en varias aproximaciones anteriores al debate contemporáneo y se enmarca en el idealismo croceano o el romanticismo literario.

La *Enciclopedia de las Artes* dice, por ejemplo: " (...) la verdadera concepción de estilo abarca fundamentalmente algo más profundo que la mera colección de cualidades, y es **la ley secreta** de dónde las mismas brotan, así como la unidad que preside su existencia y les da valor orgánico y significativo".⁶

Nadler sigue en esa dirección y afirma que la relación del concepto con la metafísica es inevitable: "(...) el estilo es, por tanto, el punto en que la norma de la poética metafísica vigente en cada caso se individualiza en la realidad creadora (...) El estilo representa las imágenes primigenias realizadas e individualizadas de la poética metafísica vigente en cada caso".⁷

Es decir que, el idealismo ya proponía la descripción de rasgos y un modo de organizarlos. Aquí no podremos establecer una diferencia. Sí, tal vez, esclareciendo las relaciones entre el sujeto artista (y su poética metafísica, o ley secreta) y la obra.

Digamos que la hipotética identidad entre expresión personal y manera de plasmarla, o dicho de modo más general, entre el artista y el modo de formar es resuelta entendiendo al estilo de autor como conjunción entre huella personal y modo de formar. El estilo así, sería el "modo de formar, personal, inimitable, característico, la huella reconocible que la persona deja de sí misma en la obra; y coincide con el modo en que se forma la obra".⁸ Es en este sentido que Eco nos habla de que "(...) el artista vive en la obra como residuo concreto y personalísimo de acción".⁹

Esta concepción de pervivencia del artista en la obra como operación material ha permitido superar tanto la abstracción idealista como el enfoque "romántico" y, así, pensar lo socio-histórico. La "huella" del sujeto en la representación es huella de

³ El surgimiento de toda una camada de estilos autorales como el de Wenders, Allen, De Palma, Almodóvar y Lynch, por citar algunos, tiene que ver con la práctica intertextual y con la "parodia vacía", fundamentalmente de géneros y autores del cine clásico norteamericano.

⁴ ECO, Umberto: *La definición de la obra de arte*, Barcelona, Planeta Agostini, 1985, p. 31.

⁵ STEIMBERG, Oscar: *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Ed. Atuel, 1995, p. 57.

⁶ *Enciclopedia de las Artes*, Tomo I, Barcelona, Argos, s/f., pp. 701-703

⁷ NADLER, Josef: Cap. "El problema de la Historia del Estilo" en A.A.V.V *Filosofía de la ciencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 404

⁸ ECO, Umberto: op. cit., p. 31

⁹ ECO, Umberto: op. cit., p. 17

elecciones realizadas dentro de las disponibilidades del sistema significativo utilizado, y por tanto, determinada por las prácticas históricas que lo atraviesan y determinan. En este aspecto se detienen Todorov y Ducrot, quienes afirman (cuestionando incluso el concepto de movimiento artístico o de estilo de época) que el estilo en literatura no es más que "(...) la elección que debe hacer todo texto entre cierto número de disponibilidades contenidas en la lengua",¹⁰ remitiéndose nuestro recorrido a las operaciones textuales.

Por tanto, la impronta cultural sobre este *modo de formar* se manifiesta en primer lugar, como disposición de posibilidades por las que el estilo debe optar en un tiempo dado, y luego en las modalidades de lectura. El sentido de la forma se construye en los "moldes" que tenemos al interpretarla y el punto de contacto se da, como plantea Omar Calabrese, cuando ciertas figuras de la expresión se corresponden con ciertas figuras de contenido.¹¹

1.a. El concepto de idiolecto

Desarrollado tanto en el campo de la Lingüística¹² (y más específicamente de la Estilística literaria) como en el de la Psicología y la Semiótica, lo idiolectal es útil para entender los procedimientos de un estilo "personal" en sus relaciones con las prácticas de la comunidad cultural. Según Greimas y Courtés, el concepto de estilo estaba asociado, antes del siglo XVIII, a una perspectiva sociolectal. El pasaje hacia la perspectiva idiolectal (que hoy conocemos) se habría dado entre el siglo XVIII y el XIX, y es el que ha encauzado el estudio del estilo hacia los rasgos de la escritura individual.

La perspectiva idiolectal, en este sentido, habilita el estudio de los usos particulares de un código. Para la teoría literaria, *idiolecto* supone una utilización particular de los recursos disponibles en la Lengua. Dice Stephen Ullman que "(...) se halla así a medio camino entre los dos polos opuestos de la lengua y el habla: la lengua, el código es común a todos los miembros de la comunidad, y el habla, el uso de ese código para la codificación de un mensaje particular".¹³

Barthes toma las definiciones de idiolecto de Martinet "(...) el lenguaje en tanto hablado por un solo individuo (...)" y de Ebeling "(...) el juego completo de los hábitos de un solo individuo en un momento dado(...)" para afirmar que el concepto de idiolecto es en gran medida ilusorio, ya que, el lenguaje está siempre socializado, aún en el nivel de uso individual. Resulta válido, no obstante, para tres propósitos: designar el lenguaje del afásico, de una comunidad lingüística y del estilo de un escritor, "(...) por más que el estilo esté siempre impregnado de ciertos modelos verbales surgidos de la tradición, es decir, de la colectividad".¹⁴ Esta excepción en la utilización efectiva del concepto de idiolecto es utilizada también por Umberto Eco, que piensa al idiolecto como posibilidad de "**enclave** innovador", "(...) entendiéndolo como regla que rige todas las desviaciones del texto, el diagrama que las vuelve a todas mutuamente funcionales. Puesto que un mismo autor puede aplicar la misma regla a muchas obras, varios idiolectos estéticos producirán por abstracción crítica o por promedio estadístico un IDIOLECTO DE CORPUS (o estilo personal)".¹⁵

¹⁰ TODOROV y DUCROT: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI Editores, 1984, pp. 344-348.

¹¹ CALABRESE, Omar: *Como se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1994. Pág. 17

¹² A primera vista, las analogías entre los sistemas significantes artísticos con la lingüística parecerían invalidarse en la concepción dominante de la teoría de los discursos sociales de Verón, que cuestiona la dependencia histórica de la disciplina con la concepción binaria del signo. Haciendo esta salvedad y con las precauciones del caso, trasladamos algunas cuestiones de la lingüística a nuestro campo con objetivos didácticos y aclaratorios.

¹³ ULLMAN, Stephen: *Lenguaje y estilo*, Madrid, Ed. Aguilar, 1968, pp. 141-142.

¹⁴ BARTHES, Roland: *La aventura semiológica*, Barcelona, Ed. Paidós, 1993, pp. 26-27

¹⁵ ECO, Umberto: *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Ed. Lumen, 1985, pp. 430-431

Desde aquí, Oscar Steimberg quien establece, desde una Semiótica de los Medios Masivos, una definición genérica de estilo, puede decirnos que hagamos una definición de "(...) estilo, entendido genéricamente como un modo de hacer postulado socialmente como característica de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos".¹⁶

2. El estilo cinematográfico y las prácticas sociales.

El hincapié en lo retórico de André Bazin y de los Cahiers en la defensa de los *auteurs* era, entre muchas otras cosas, una alerta contra la crítica no formalista, es decir, contra las prácticas *sociologistas* del cine: suponer temas, relatos y contenidos sin mencionar los significantes específicos de la experiencia audiovisual sigue siendo una práctica frecuente en nuestro tiempo. No es una negación de los significados, es una propuesta para descubrirlos en la forma y, la praxis de Bazin desarrolló este supuesto de modo sistemático. Sus discípulos directos, el equipo de trabajo de *Cahiers du Cinéma*, desplegaría y reinterpretaría la propuesta baziniana en la crítica y en la realización de los films de la *Nouvelle Vague*. Andrew Sarris (el *traductor* de la "política de autores" a Estados Unidos), apuntará en sus fundamentaciones para la apropiación del concepto de autor, la necesidad de una restitución del estilo al afirmar que "(...) lo principal de un estilo con significado es que unifica el qué y el cómo dentro de una declaración personal; hasta el paso de una película puede ser emocionalmente expresivo cuando se le comprende como figura del estilo".¹⁷

Pero en la historia de la crítica cinematográfica, la reivindicación del estilo autoral ha reavivado el problema del sujeto. Pero no sólo en las prácticas formalistas. David Bordwell advierte sobre una tendencia recurrente de la empresa crítica: *personificar* las propiedades que componen el estilo en el cine con figuras como *la cámara* o *el narrador*, contruidos discursivamente como sustitutos habituales de la persona-director, una forma encubierta de construir virtudes personales a partir de los objetos. Por tanto en la práctica crítica, la asociación de términos como "personalidad" y "sujeto biográfico" con otros como "estrategia visible" y "estructura", prosigue.

Para una gran parte de la historia de la crítica (o la labor de metacrítica), la solución radicaría en la construcción de un ente no biográfico deducido de la observación de las constantes estilísticas, postura que comparten Greimas y Courtés, quienes proponen un "(...) proyecto descriptivo que invierta la gestión tradicional –donde se postula la preeminencia existencial del sujeto sobre sus formas– deberá, pues, ir del estilo hacia el sujeto y permanecer allí. Se tratará, como lo hace el metalenguaje espontáneo, de instalar ese sujeto al término del recorrido, como una forma a construir, sin cesar enmascarada y designada por los objetos significantes a través de los que ella se manifiesta".¹⁸ El sentido y el sujeto contruidos a partir de las constantes estilísticas del texto, no son linealmente compatibles con las intenciones explícitas del *autor*, ni con su biografía.¹⁹ Visto de este modo, se trata de la distancia que media entre una poética autoral, entendida como "programa de producción" explicitado, rodeado de declaraciones y formulaciones extrafílmicas y un estilo autoral, tal como entenderemos ambos términos en este desarrollo.²⁰

¹⁶ STEIMBERG: op.cit., p. 46

¹⁷ SARRIS, Andrew: *El cine norteamericano. Directores y direcciones (1929-1968)*, México, Ed. Diana, 1970, p. 36

¹⁸ GREIMAS, A. y COURTÉS, J.: *Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*, Tomo II, Madrid, Gredos, 1991, p. 103.

¹⁹ Para aquellos que necesiten entenderse con la figura biográfica, aún a pesar de contradicciones, la crítica moderna se ha encargado de avalar la construcción de significados sintomáticos o reprimidos en el texto y, si se quiere, del artista. Ver consideraciones críticas de BORDWELL, David en *El significado del filme*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 25-26.

²⁰ Umberto Eco utiliza el concepto de poética, entendiéndola como un programa operativo de producción establecido por un artista o grupo de artistas. Este programa consciente, implica un

Otra gran cuestión de la reivindicación retórica de los *Cahiers* fue su frecuente filiación a una ideología romántica: la exaltación del poder del individuo, capaz como configurador de plasmar plenamente su imaginación en la forma, a pesar de las presiones económicas, genéricas o históricas. Como afirma Mc Connell, el término de *auteur* ha sido, como culmen del romanticismo, una muestra decisiva de arrogancia individual: "(...) decir que el film representa la imposición de la imaginación individual – la del director-autor– sobre la materia trillada y poco prometedora de su tema convencional, no solo es el romanticismo extremo de la teoría cinematográfica, sino también una especie de romanticismo último, absolutista, de la estética literaria en general".²¹

Se implica un poder inmenso del sujeto histórico, pero también se esboza una perspectiva metafísica en la política de autores.²² Ejerciendo reparos a esta concepción, Stephen Heath, comentando a Buscombe y Wollen, establece las numerosas limitaciones que demarcan la aplicación del concepto de autor. Según la lectura de Heath, esta noción debería ser entendida como una estructura ficcional operante en el texto, o mejor: como "espacio del sentido y del proceso", factores que volverían, así, a ser centro del análisis fílmico.²³

También Aumont y Marie proponen volver a darle primacía a un análisis *concreto* de las formas fílmicas (la mirada del cineasta no en abstracto sino expresada en el encuadre, el montaje, etc.) y a contraponer el estilo individual con el estilo de época. Ambas elecciones servirían para "(...) romper radicalmente con el subjetivismo y el impresionismo de las descripciones estilísticas basadas en simples actos de fe".²⁴

Las vueltas irónicas de una proposición teórica: lecturas contemporáneas del concepto de estilo han producido el efecto más insólito: la falta de rigor en los aspectos formales.²⁵

Entre estos reparos, los avances de una estilística cinematográfica han llegado al punto de no retorno. La confrontación de un estilo personal con las prácticas estéticas de la época es inevitable, incluso para encarar una definición. Así, para Allen y Douglas, el estilo en cine es "(...) el uso sistemático de técnicas cinematográficas específicas que caracterizan una película determinada o un grupo de películas. Utilizando esta noción de estilo, el historiador puede especificar la práctica estética normativa en un momento concreto del pasado. Esta norma estilística definida desde un punto de vista histórico puede servir como antecedente u horizonte contra el que examinar una obra cinematográfica individual".²⁶

La mirada retrospectiva de Serge Daney sobre la "política de autores" aventura una hipótesis que también retorna sobre esta necesaria dialéctica entre individuo y sociedad: "(...) los filmes de autor nos enseñarían más sobre el devenir del sistema que los ha producido que los meros productos del sistema mismo. El autor sería, en

desarrollo intencional de decisiones estéticas y permite el análisis desde las condiciones de producción de una obra.

²¹ MC CONNELL, Francis: *El cine y la imaginación romántica*, Barcelona, GG, 1977, p. 134.

²² Pensar en Rohmer y Chabrol, que en 1957, al analizar la obra de Hitchcock en función de su poética metafísica, piden permiso al lector para reemplazar las "horrorosas" nociones técnicas de travelling o encuadre por otras como alma y pecado.

²³ HEATH, Stephen: Comentario sobre "La idea de Autoría" trad. Nicolás Alessandro. Texto de la Cátedra de Teoría del Lenguaje Audiovisual- Eduardo Russo- FBA, UNLP, 1999

²⁴ AUMONT, Jacques y MARIE, Michael: *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 283-284

²⁵ Cf. ZUNZUNEGUI, Santos: *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Buenos Aires, Paidós, 1996, pp. 51-53

²⁶ ALLEN, Robert y GOMERY, Douglas: *Teoría y Práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 114.

definitiva, la línea de fuga por la cual el sistema no está cerrado, respira, tiene una historia".²⁷

Los avances en una estilística histórica son, probablemente, el más reciente desarrollo en la aún incipiente estilística cinematográfica. La *contextualización histórica* del estilo individual y su contraposición con el estilo de época vigente, es una de las pautas de desarrollo más recientes en el campo del análisis fílmico. Es que el estilo cinematográfico, entendido como uso de técnicas específicas, está también, según David Bordwell y Kristin Thompson, limitado por las razones de orden histórico. Como sintetizan los autores: "El estilo de una película es el resultado de una combinación entre las limitaciones históricas y la elección deliberada".²⁸

Es refundar las relaciones entre estilo y condiciones sociales de producción, entre ejercicio individual y práctica social.²⁹

Allen y Douglas, sugieren como alternativa a estos problemas, la revisión de la historia estética. Uno de los equívocos más frecuentes si se la omite, será la apreciación de los autores como formadores de *obras maestras* (otra categoría moderna con plena vigencia pese a la posmodernidad), opción que puede llevar al analista a la descontextualización de los estilos (su abstracción idealista) u olvidar que los criterios estéticos están en permanente mutación y es imposible comprender los estilos como desvíos sin dar cuenta de los cambios de la "norma".

3. Últimas consideraciones sobre la política de autores: hacia una estilística político-cultural

Establecidas las advertencias conceptuales y metodológicas será necesario aún pensar la dimensión política. Algunos cuestionamientos ideológicos de larga data por parte de las cinematografías no dominantes hacia la "política de autores".³⁰

En principio, como hemos mencionado, la política de autor es cuestionada como nuevo espacio para la imagen del individuo exaltado por el romanticismo. Tanto los escritos que postulaban el Tercer Cine como otros documentos de los nuevos cines de los años 60 en Latinoamérica advierten sobre esta cuestión. El verdadero riesgo de esta exaltación romántica del individualismo sería la eventual desconexión crítica y práctica entre el artista y los conflictos socio-culturales. Sin embargo, el mismo Bazin ha dejado la advertencia de que un autor se encuentra en tensión permanente con la tradición: sociedad, historia y esos *horizontes de expectativas* que son los géneros, se transforman en el marco histórico en el que nace y se define la obra individual. La tensión mito personal-tradición no es ajena a la política de los autores y objeta el romanticismo canónico que le es atribuida.

Segunda objeción: en los paradigmas autorales se establece una mirada individual sobre el mundo, una cosmovisión en la que se da una imagen de la cultura.³¹ Pero la

²⁷ DANEY, Serge: "Después de todo", en A.A.V.V: *La Política de los Autores*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 17.

²⁸ BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin: *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 334.

²⁹ CASSETTI y DI CHIO proponen la idea de **códigos estilísticos**, que "(...) asocian los rasgos que permiten la **reconocibilidad** de los objetos reproducidos con los que revelan la personalidad y la idiosincrasia de quien ha operado la reproducción. Naturalmente podemos encontrarlos en activo en todos los films de autor, reconocibles en una particular disposición de las cosas, la insistencia en algunos objetos típicos, la presencia de imágenes lujosas o desaliñadas, detalladas o aproximativas, etc.: de estos rasgos podremos extraer la firma o el toque de un determinado director y no de otro". Cf. CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1994. p. 121.

³⁰ Dos textos fundamentales para la crítica política hacia el concepto de autor: los textos fundantes del nuevo documental latinoamericano con Birri (en 1958) y el Manifiesto Dogma 95.

³¹ Y si entendemos que estilo artístico es ideología en imágenes, como afirma Nicolás Hadjinicolau, podremos buscar las configuraciones ideológicas en el seno de la misma imagen. Dice Bill Nichols "Las imágenes ayudan a constituir las ideologías que determinan nuestra

cosmovisión descripta en la política de autores parece muchas veces plena en valores universales, sin que se ahonde en las características culturales condicionantes.

La historia del cine latinoamericano es recurrente en este punto: en nuestro continente lo autoral debe debatirse constantemente entre ser o no ser una respuesta estética ante necesidades culturales insatisfechas o reprimidas. Los conflictos presentes en las representaciones imaginarias de los pueblos latinoamericanos para la constitución de una imagen coherente de sí mismos, hace que los artistas deban intervenir desde la producción de imágenes ficticias para llenar un vacío. Esta respuesta cultural, por medio del arte, es uno de los mecanismos por los cuales una comunidad defiende simbólicamente su existencia. Desde Rodolfo Kusch, el concepto de *gestor cultural* se transforma en vital para desechar los excesos de la estética idealista croceana o los sesgos románticos del concepto, y darle primacía a una *estética operatoria*, en la que el artista se conecta *en la forma* con los procesos culturales que lo llevan a la gestación.³²

En la búsqueda de una síntesis situada, consideramos que Glauber Rocha es un emergente teórico al proponer “el método del autor” para analizar la historia del cine brasileño, saliendo de la concepción lineal de muchos estudios marxistas, y pensando al autor como punto de encuentro de las contradicciones económicas y sociales de los procesos sociales.³³ Para Rocha, en la cosmovisión del autor es visible un conflicto eminentemente político: la lucha de clases presente en las sociedades. Con el análisis desde la política de autores, Rocha, perpetrando el deseo de Jean Luc Godard, trataba de volver sobre el concepto de autor de los *Cahiers* pero también, y esto es lo difícil, en el de *política*. Es que, el contexto atraviesa la declaración estética. La política externa prefigura la concepción de los *Cahiers*. Recordemos que, desde su mismo origen, el término *auteur* remite a pugnas ideológicas y a posicionamientos dentro de un campo intelectual. Proviene de un grupo de intelectuales (los *Cahiers*) en plena lucha simbólica (contra el *Cinéma Qualité*) por la hegemonía dentro de un campo cultural (primero la crítica cinematográfica, luego la industria cinematográfica francesa toda). El contexto socio-histórico particular (la cuarta República Francesa, Francia ubicándose en una nueva geopolítica mundial, con De Gaulle perdiendo los territorios de la colonia, la economía quebrada, con el existencialismo sartreano, los cambios sociales y morales, etcétera). En este contexto de renovación estructural, se puede entender el nacimiento de en el campo cinematográfico de una estrategia que plantee la emergencia del sujeto o la necesidad de pactar con el cine americano para reapropiarse de él o para mejor combatirlo.

Universalizar una idea de estilo de autor, generada en estas contingencias tan particulares, puede ser un grave error conceptual. Algo que vio muy bien Sarris, al importar la política de autores a Estados Unidos (que dejó de lado el término “política” y pasó a ser la “teoría del autor”), cuando cuestiona aspectos como la mistificación de la puesta en escena o el lugar del cine industrial como condicionante de la realización individual. La actualización de las derivaciones estilísticas de una cosmovisión individual surge entonces como premisa fundamental.

En este sentido, la adopción por parte de ciertos países del tercer mundo, de esa imagen de *Cahiers* sobre el cine de autor, mostró una dificultad: la de resituarla estética y culturalmente.

En el cine argentino, la ejecución de una política de autores (llevada a cabo por la Generación del 60) se funda en el creciente crédito de los autores europeos de la posguerra (fundamentalmente Antonioni, Bergman, Resnais), propiciado por sectores

propia subjetividad; las imágenes encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas”.

³² KUSCH, Rodolfo: “Geocultura del hombre americano”, en *Obras Completas*, Tomo III, Rosario, Fundación Ross, 2000, pp. 170-180.

³³ Cf. ROCHA, Glauber: “Prólogo”, en *Revisión crítica del cine brasileiro*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1971.

intelectuales de la Buenos Aires post-peronista, que conforman la *intelligentzia* de una ciudad cosmopolita que aspira a una vida cultural *a la europea*. Por eso, la admiración desmedida que generaron los autores del cine europeo, devino en una interpretación poco fiel del modelo.

Dice Alberto Farina: "La lectura que hizo la generación del sesenta en la Argentina sobre la teoría del cine de autor es curiosa. Mientras la *nouvelle vague* reacciona contra el cine de *qualité*, de guionistas y actores de la *Comédie Française*, contra filmes basados en obras importantes, la nueva generación nacional interpreta que hacer cine de autor en la Argentina es precisamente hacer cine de *qualité*, cine de calidad con sólidas bases literarias y buceo psicológico".³⁴

Una falta de reformulación estética del modelo de autor de *Cahiers*, propiciada por la admiración acrítica de los estilos paradigmáticos del cine de autor europeo, o por un desprecio acrítico por los estilos del cine clásico e industrial, impidió una apropiación situada de la autoría. Con el correr de los años, nuevos modelos de autor surgieron de la crítica. La revisión histórica de Schumann, Aumont o Ledo sobre el cine latinoamericano asigna a Fernando Birri y Fernando Solanas el valor equivalente al de "autor" en los años 60. Vale decir, cierta historia crítica rescata como autores a quienes se "apropiaron" del concepto, en función de un contexto socio-político concreto, diferente al europeo. La historia contemporánea destaca esa concepción del "tercer cine" que proponían Solanas y Getino.³⁵

En este sentido, aunque reniegan de la autoría en los escritos que van del 68 al 73, Solanas y Getino parecen resituirla desde un compromiso individual de los artistas con la situación política del neocolonialismo. Las dificultades y confusiones también amenazan esta postura. El abanico de elecciones (y muy especialmente las estéticas) que permite este modelo de tercer cine, con un único anclaje en aspectos temáticos y normas de proposición social, ha dificultado su consolidación como corriente de producción artística. Como vemos en la declaración de Getino, hay una consigna casi programática de este modelo de cine, y es que, siguiendo a *Brecht* "(...) la estética se amolda al momento de la batalla". La preocupación que, ante el contexto, tiene cada cineasta intelectualmente comprometido determina la estrategia de la obra, con el riesgo de subsumir los problemas formales. Y precisamente, los méritos perdurables del Nuevo Cine Latinoamericano de fines de los 70, parecen recaer en las propuestas formales de un Ruiz o un Solanas o, mejor dicho, de sus propuestas estilístico-ideológicas.

Pero como hemos dicho, las dificultades principales de este cine han sido establecer programas de producción *orgánicos*. Esto no puede, en nuestra opinión, ser aislado de un desprecio por las cuestiones estilísticas (que se atribuían al "segundo cine" o a los círculos académicos neocolonizados) y cuyo abordaje como problemática implicaba una interpretación "superficial" o burguesa de discursos de connotaciones políticas "profundas".

A partir de este malentendido, las brechas entre análisis estilístico y análisis ideológico, siguen siendo uno de los mayores retos a enfrentar para una eventual situacionalidad de una estilística cinematográfica argentina, en busca de nuevos modelos de análisis para las obras latinoamericanas. Las contingencias políticas, que determinaron la muerte o el exilio de muchos de sus realizadores, impidieron el desarrollo del movimiento, que fue el que, indirectamente, más indagó sobre las paradojas de la realización cinematográfica en los países del tercer mundo.

Queda pendiente para un recorrido más extenso, un análisis de este eventual trayecto del autor latinoamericano.

³⁴ FARINA, Alberto: *Leonardo Favio*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, p. 7

³⁵ En palabras de Octavio Getino el tercer cine "(...) responde a la búsqueda, dificultosa e incierta, de expresar la diversidad cultural de cada comunidad, según la ideología, la narrativa y la estética que mejor pueda hacerlo". Cf. GETINO Octavio: "A más de 30 años de La Hora de los Hornos" en *La voz del Bajo*, n° 84, Buenos Aires, Confucio Docet, abril de 2001.